

Informe conservación y restauración de pintura

Genealogía de santo Domingo de Guzmán



Profesora guía: Ana Anselmo.

Alumna: Ximena Sologuren.

07/02/2013

INDICE

INTRODUCCIÓN.....	pág. 2
IDENTIFICACIÓN.....	pág. 3
DESCRIPCIÓN.....	pág.4
ESTUDIOS HISTÓRICOS CONTEXTUALES.....	pág. 5
ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS.....	Pág.8
ANÁLISIS TECNOLÓGICOS.....	pág.10
DIAGNÓSTICO.....	pág.11
PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.....	pág.14
PROCESO DE INTERVENCIÓN.....	pág.19
DOCUMENTACIÓN VISUAL.....	pág.20
COMENTARIO.....	pág.30
CONCLUSIÓN.....	pág.31
BIBLIOGRAFÍA.....	pág.32
ANEXOS.....	pág.33

INTRODUCCIÓN

El presente informe aborda la conservación y restauración de la pintura quiteña ubicada en el Museo Histórico Dominicó. Este trabajo se desarrolló en el marco de la práctica II de la carrera de conservación del patrimonio cultural de la universidad SEK que actualmente cursa la alumna Ximena Sologuren la cual estuvo a cargo de la conservadora Ana Anselmo.

La práctica se realizó sobre la pintura de la genealogía de Santo Domingo de Guzmán perteneciente a la serie de la vida del santo. La obra estaba expuesta en la sala 6 del museo Histórico Dominicó cuando a mediados del 2012 sufrió un atentado por lo cual tuvo que ser cerrada la sala, dado que el museo desea reabrir la sala el marzo de 2013 se propuso a intervenir esta obra como prioridad especialmente por el hecho de que había sido violentada y para eliminar las evidencias de este ataque, de modo de evitar futuros actos violentos sobre las obras.

Palabras claves

- Pintura
- Genealogía
- Santo domingo
- Museo histórico Dominicó.
- Atentado

1. IDENTIFICACIÓN

1.1 NUMERO DE FICHA: 101 - 1266

1.2 NUMERO DE INVENTARIO: 98.0182

1.3 INSTITUCIÓN RESPONSABLE: Museo Histórico Dominicano.

1.4 PORPIETARIO: Orden Dominica.

1.5 NOMBRE COMÚN: Pintura

1.6 TÍTULO.: Genealogía De Santo Domingo De Guzmán.

1.7 CREADOR. Antonio Palacios, Pintor, Asencio Cabrera, Pintor, Nicolás Cabrera, Pintor

1.8 PERIODO: 1838



1.2 DESCRIPCIÓN

Obra de formato rectangular. Composición en base a una figura femenina y una masculina arrodilladas, la figura femenina viste un traje de color blanco con la parte superior roja y una capa azul oscuro, sus manos están flectadas sobre su pecho, la figura masculina viste en su parte superior una armadura de color gris y pantaloncillos negros con rayas blancas, medias blancas, sombrero con plumas y capa color roja, sus manos están unidas a la altura del pecho. Desde sus hombros salen elementos vegetales, que se levantan formando la frondosidad de un árbol, al costado izquierdo de la figura femenina sobre una de las copas, se observa un torso masculino con vestido con ropajes color café, un sombrero tipo turbante, con las manos cruzadas sobre el pecho, sobre el copa ubicada arriba de la figura masculina, un torso masculino con vestimentas color celeste grisáceo, capa roja y sombrero negro, sus brazos están extendidos hacia adelante. En el medio sobre la copa principal, una figura masculina de medio cuerpo, con una estrella en la frente, viste una túnica blanca y capa negra que sostiene un libro abierto y una flor blanca con su mano derecha y una bandera roja con la izquierda. A su izquierda tres torsos masculinos con la misma vestimenta, el primero sostiene una pluma, el segundo presenta una lengua de fuego sobre su cabeza y sostiene flores blancas, el tercero tiene una estrella sobre su tonsura y los brazos cruzados sobre el pecho. A la derecha de la figura masculina, se observan tres torsos femeninos, vestidos con túnicas blancas y capa negra, la primera tiene una corona de espinas y un crucifijo entre sus brazos, la segunda lleva una corona de flores rojas y la tercera lleva en su brazo derecho una figura animal, en su vestimenta se observan aplicaciones de color blanco sobre el manto. Todos los personajes están insertos en un paisaje de montañas, vegetación y una cabaña ubicado al lado izquierdo. En el ángulo inferior izquierdo medallón inscrito rodeado de elementos vegetales y flores de color rojo¹

-
- ¹ Serie del Santoral Dominicano. Antonio Palacios, Ascencio Cabrera, Nicolás Cabrera. 1838 Museo Histórico Dominicano, CDBP, Santiago, Apuntes 2010.

2. ESTUDIOS HISTÓRICOS CONTEXTUALES.

2.1. Estudio histórico- contextual

La obra estaba ubicada en la sala N° 6 del a partir del año 2003, la obra pertenece a la orden Dominica y está en comodato al museo. El primer pedido fue de 100 obras entregadas por Antonio Palacios personalmente entre 1839 y 1841 Y pintadas con la ayuda de los reconocidos Asencio y Nicolás Cabrera y probablemente de su hijo Manuel. La factura corresponde al periodo Colonial y a la escuela Quiteña, iconográficamente los modelos -grabados neoclásicos españoles fueron *barroquizados* para complacer a los comitentes o para adaptarlos a su propio lenguaje estilístico, la comisión de la serie fue hecha bajo el priorato de Fr. Francisco Álvarez, para los claustros del convento, la serie referida a la vida de Santo Domingo de Guzmán se ubico en el templo Dominicos de la Chimba, de la Orden Dominica de Santiago².

El a mediados del año 2012, la genealogía sufre un atentado, ejecutado por un desconocido, durante la exposición en la sala n° 6, al interior del museo Histórico Dominico. Este acto violento en contra de la pintura, se produce sobre una intervención anterior, lo que genera daños, como pérdida de soporte y capa pictórica y agudiza los deterioros anteriores. La intervención producto de este acto violento en contra de la obra, dio pie para realizar la correspondiente práctica e informe.

• ² KENNEDY, A., (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia, 2002.

2.2 Análisis estético –iconográfico

Santo Domingo de Guzmán, Nace en Caleruega (Burgos) en 1170, en el seno de una familia profundamente creyente y muy encumbrada. Sus padres, don Félix de Guzmán y doña Juana de Aza, parientes de reyes castellanos y de León, Aragón, Navarra y Portugal, descendían de los condes-fundadores de Castilla. Tuvo dos hermanos, Antonio y Manés. De los siete a los catorce años recibió esmerada formación moral y cultural. Luego hasta los veintiocho (1184-1198). Estudió teología en Palencia y fue nombrado canónigo de la Iglesia de Osma. Con su predicación y con su vida ejemplar, combatió con éxito la herejía albigense. Con los compañeros que se le adhirieron en esta empresa, fundó la Orden de Predicadores. Comprendiendo la necesidad de instruir a aquellas gentes que caían en las herejías, determinó fundar la Orden de predicadores, dispuestos a recorrer pueblos y ciudades para llevar a todas partes la luz del Evangelio. Funda centros de apostolado en todo el sur de Francia. Pero, reconociendo que para combatir las herejías era necesaria una buena formación teológica, busca un doctor en teología que instruyera a la comunidad. Más tarde, uno de sus discípulos en la orden sería la lumbrera más grande que haya tenido la iglesia universal: Santo Tomás de Aquino. Murió en Bolonia el día 6 de agosto del año 12213.

• ³ www.dominicos.org/santo-domingo

ESTUDIOS ICONOGRÁFICOS

Iconografía de la obra

Representación de la Genealogía de Santo Domingo. En primer plano arrodillados los padres de Santo Domingo, Santa Juana de Aza y el venerable Félix de Guzmán, junto a ellos sus hermanos Beato Manes de Guzmán y el venerable Antonio de Guzmán. Al centro Santo Domingo de Guzmán con la estrella en la frente sosteniendo un libro abierto, un lirio y un estandarte. A su costado derecho Santa Catalina de Siena con corona de espinas y un crucifijo, Santa Rosa de Lima con corona de rosas e Inés de Montepulciano con el manto estrellado y el cordero. A la izquierda de Santo Domingo, Santo Tomás de Aquino sosteniendo una pluma, San Vicente Ferrer con llamas sobre su cabeza, el dedo índice de la mano derecha señalando al cielo, en su mano izquierda tiene un lirio y la corneta del Juicio Final. Junto a ellos la representación de un Santo no identificado con una estrella sobre su cabeza, estola y brazos cruzados sobre el pecho.

Iconografía de Santo Domingo de Guzmán

Iconografía, tipo del siglo XVI, figura de un hombre en la edad viril, levemente ascético, con barba corta y cerquillo, vestido con el hábito blanco y negro de la orden. Atributos: perro con pelaje manchas de los mismos colores del hábito y una tea encendida en la boca, recordando un sueño que tuvo la Beata Juana de Aza. También alude a todos los religiosos dominicos, los guardianes del Señor (Domini canis)

Además una estrella sobre la frente, la azucena y el libro. Sobre el suele llevar el modelo de la iglesia, que en el caso de imágenes procesionales solía ser de plata, lo mismo que la banderola con el escudo de la orden. Este último elemento fue reemplazado en algunas regiones por una vara alta con el emblema dominico; la cruz

flor de lisada blanca y negra⁴. Hay otros atributos con los que se presenta la figura de Santo Domingo de Guzmán pero que no le definen iconográficamente, porque son habituales de varios santos: el lirio, la cruz hastial y el modelo de iglesia y otros son universales, ya que se asignan a todos los santos sin diferenciación como el nimbo en torno a la cabeza.

El lirio se halla entre los atributos empleados en otros santos. Antes era un motivo ornamental y posteriormente se convirtió en símbolo como otros muchos y alegóricamente representa a la pureza; como distintivo de esa virtud es propio de la Virgen María. Usado en Santo Domingo surge a partir del siglo XIV. Por otra parte la flor de lis es una variedad estilística que proviene del lirio, pero diferente de él, ha sido usada como distintivo de la realeza. Igualmente pasó a ser parte del blasón genealógico de la familia de la madre de Santo Domingo. Esta variante se trasladará a la iconografía dominicana.

La iglesia y la cruz patriarcal, son símbolos de los constituyentes de órdenes religiosas y de los patriarcas y se utilizan en los santos que tienen una misión apostólica. Usualmente se ligan otros atributos personales.

El nimbo, halo o disco radial es el tipo de atributo universal y clásico, para todos los santos, y se coloca en torno a la cabeza. Su origen es greco-romano, corresponde a un símbolo solar y divino con consideración honorífica, usado en dioses, semidioses y subsiguientemente a figuras alegóricas y personificaciones. Se convierte en corona radiada en el siglo III en la cabeza de un emperador, adquiere un carácter sacro. Con la llegada del cristianismo se le aplica a Jesucristo y luego a la Virgen María y a los santos. Iconográficamente, los artistas lo aplican a todos los que hayan dado en vida testimonios virtuosos de santidad. La aureola en Santo Domingo aparece de todas las formas descritas.

• ⁴ SCHENONE, H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, 1998.

Iconografía de Beata Juana de Aza

Nace hacia la mitad del siglo XII. Hija de Don García Garcés, Rico-Home, Alférez Mayor de Castilla Mayordomo Mayor, Ayo y Protector, Tutor y Cuidador del rey de Castilla, y de Doña Sánchez Pérez. Contrae matrimonio con Félix Núñez de Guzmán, de la Casa de Lara hacia 1.160, del que nacen tres hijos: Antonio, Manés o Mamerto y Domingo.

Vive esta gran dama de forma sencilla y virtuosa en su Villa de Caleruega. Educada en la fe cristiana va sembrando en el corazón de sus hijos principios profundos de Fe y de Vida cristiana, que hace lleguen los tres al Sacerdocio y alcancen la santidad. Generosa con sus vasallos, prueba de ello, es el milagro realizado en sus bodegas al faltar el vino para obsequiar al marido y a sus invitados. Su muerte acaeció hacia el año 1.202. El Papa León XII la declaró Beata el día 1 de octubre de 1.821 y aprueba su culto para toda la Iglesia⁵.

Beato Manés Guzmán de Aza

Nace en Caleruega hacia el año 1.168. Es el segundo los hijos de Don Félix de Guzmán y de Doña Juana de Aza. Ordenado Sacerdote, entra en el Monasterio Cisterciense de Gumiel de Izán. Enterado del trabajo e ideales de su hermano Domingo en el Sur de Francia, se une a su tarea apostólica, convirtiéndose en una parte importante en la ejecución de sus proyectos. El 15 de agosto del 1217 parte hacia París donde funda el Convento de Santiago. Era considerado como religioso ejemplar. En 1.219 es elegido Capellán y director espiritual del convento de Dominicas contemplativas de Madrid. En 1.234 se va a Caleruega para elevar una pequeña Ermita en honor de su hermano Domingo recién canonizado. Muere en Caleruega. El Papa Gregorio XVI lo declara Beato.

El venerable Félix de Guzmán

⁵ Ibíd.

Hacia el año 920, Don Gonzalo Fernández de Lara, erige Caleruega dentro de sus dominios. Es Torre, Fortaleza, Palacio, Vivienda noble. Por cesión familiar, pasa este condado y señorío a su heredero Don Félix de Guzmán. Se está al tanto que hacia 1.160 contrae nupcias con Doña Juana de Aza, de cuyo matrimonio nacen tres hijos: Antonio, Manes y Domingo.

Señor de Caleruega, es el administrador gobernador y cuidador de estas grandes propiedades. De natural bondadoso y apacible, se mantiene lejos de las armas, cuidando de su casa, de sus hijos, de su esposa. Muere a los 60 años de edad, con fama de santidad en su entorno y hoy es considerado como Venerable.

El venerable D. Antonio de Guzmán de Aza.

Es el primogénito de Don Félix Núñez de Guzmán y de Doña Juana de Aza. Nace en Caleruega, Burgos, hacia el 1164 y 1166. Su vida pasa entre Caleruega y Silos. Al Parecer entre 1188 y 1190 recibe las Ordenes Sagradas. Se une al Monasterio de Silos, atendiendo a pobres y enfermos hasta la muerte de sus padres, cuando entra en posesión del Señorío de Caleruega, que convierte en Hospital, empleando sus cuantiosas rentas al cuidado y mantenimiento del mismo. La fecha de deceso es incierta pero se estima que debió de ser antes de 1234. Declarado Venerable, en el año 1864 es trasladado al Convento de las Madres Dominicas de Caleruega.

2.3 ANALISIS TECNOLÓGICOS.

2.2 MANUFACTURA:

La obra corresponde a una pintura sobre tela. Está conformada por un soporte de tela, de forma rectangular cuyas medidas son 174, 2 cm de altura por 206 cm de ancho, sobre esta hay una base de preparación y por último las capas pictóricas al óleo. No se observa barniz protector. Por el reverso presenta una re-entela adherida al soporte probablemente con una técnica a la gacha. Posee un bastidor de madera de factura reciente, este elemento es coincidente con las perforaciones del borde del

soporte original que no coinciden con el tamaño del bastidor, el marco que posiblemente no pertenece dado que sus medidas son 207cm. de alto por 239 cm, de ancho obra o la pintura estaba clavada directamente sobre este ya que el borde de la tela esta de tope en la ventana del marco.

2.3 MATERIALES:

El soporte original está constituido por tela posiblemente de lino. Presenta una base de preparación constituida probablemente son de color siena por el uso de óxidos de hierro con materiales de carga como sulfatos de calcio lo que daba la consistencia de capas gruesas. Para finalizar en una capa pictórica de pigmentos aglutinados al aceite⁶. Los materiales de la re-entela corresponden a tela de lino, adherida con colleta, harina y agua, el bastidor es de madera tipo pino insigne y el marco de una madera noble como roble o cedro (no se hicieron análisis de los materiales)

3. DIAGNÓSTICO.

3.1. SINTOMATOLOGÍA DEL OBJETO ESTUDIADO.

Re-entela: La re-entela presenta un buen estado general, se presenta como dos trozos de tela unidos de tope sobre el soporte original, se observa suciedad superficial y adherida, exoesqueletos y larvas de insecto, así como arañas vivas con telas de arañas tanto en el borde superior izquierdo como en el inferior derecho. No se observan desprendimientos ni faltantes. En los bordes inferiores derecho e izquierdo se aprecian pequeñas manchas posiblemente de hongos, así como también manchas de humedad en toda la superficie. Por último se observo la adhesión de dos trozos de cintas tipo Scoch, y de una costura con hilo de tipo algodón grueso, todos en la unión de las re-entela y en el sector del rasgado.

⁶M, CAMPAÑA SALGADO; METODOLOGÍA DE INTERVENCIÓN EN PINTURA DE CABALLETE CON SOPORTE TEXTIL DEL SIGLO XVIII, EN LA PINTURA COLONIAL QUITENA

Soporte: El soporte original, no se observa con claridad ya que está cubierto en su totalidad por la re-entela por el reverso y por el anverso solo se deja ver algunos faltantes de capa pictórica, en estos lugares se aprecia una tela posiblemente de lino con trama medianamente fina. Presenta faltantes en los bordes y una gran fisura en el inferior derecho producido ya sea por la re-entela o un rasgado anterior.

Base de preparación: La base de preparación no es observable a simple vista, ya que en los sectores de faltantes de capa pictórica también está ausente y solo se puede inferir que corresponde a una mezcla uso de óxidos de hierro con materiales de carga como sulfatos, por pequeñas zonas expuestas en las que se deja entrever una coloración café oscura o siena.

Capa pictórica: La capa pictórica exhibe gran suciedad superficial y adherida, repintes localizados en las letras ubicadas en el borde inferior, en cabeza y torso de Santa Juana de Aza, en el costado derecho de Francisco de Guzmán además presenta una fisura vertical que se baja de modo irregular, de gran tamaño 29cm de alto y 0,5 aproximadamente de ancho, igualmente presenta faltantes en una proporción muy pequeña, salvo en los bordes del soporte e hilos que pasan desde el reverso al anverso por sobre la capa pictórica. Presenta craqueladuras en toda la superficie.

3.2 ESTADO DE CONSERVACIÓN, EVALUACIÓN CRÍTICA.

El deterioro considerado de mayor gravedad, constituyen, principalmente un rasgado en la zona en que anteriormente había una costura produciéndose un faltante, continuando en una fisura vertical de desarrollo irregular ubicada al lado inferior derecho, fisuras horizontales en el cielo, las fisuras corresponden posiblemente al proceso de re-entela, y está debilitada por que se ubica en la unión de la re-entela. Del mismo modo se observan marcas en la capa pictórica, producto del atentado, que presentan características similares a las de un grafiti hechas posiblemente con algún objeto romo, suciedad superficial y adherida, es el rasgado y faltante del soporte. Por último como otro de los deterioros anteriores al atentado se encuentran

los faltantes en los bordes del soporte y la suciedad superficial y adherida a la capa pictórica.

3.3 CONCLUSIÓN Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

3.3.1. Intervenciones de conservación y restauración.

PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

Para la resolución de estas problemáticas detallaré las alternativas que se proponen: la primera que consiste en la limpieza mecánica de la obra, eliminación con enzimas naturales de las marcas del rayado hecho sobre la capa pictórica y el injerto en el faltante con tela similar, mediante una costura térmica y siendo pintado con acuarela en un color neutro semejante al del sector donde será ubicado, igualmente se hará el registro de las intervenciones realizadas.

En el segundo caso, se propone, una limpieza mecánica de la obra, eliminación de las marcas del rayado con enzimas naturales, así como de los repintes los que podrán ser retirados o rebajados según sea el estado y el nivel de adherencia, cuidando la integridad de la capa pictórica original, del mismo modo se propone un injerto en el faltante, resane de este y de la continuación de la fisura que se extiende en forma vertical, eliminación de los hilos que produzcan un sobre relieve en la capa pictórica (esto es optativo y dependerá de cómo se integren al resane) reintegro cromático, utilizando acuarelas y técnica de rigattino o imitativo. Las fisuras horizontales no se intervendrán ya que no alteran la lectura de la obra, por último se hará registro de la totalidad de las intervenciones realizadas. Personalmente considero que esta propuesta es la más apropiada para resguardar a futuro la integridad de la pintura. Lo que fundamentaré a continuación.

MARCO TEÓRICO

Como consenso general se considera que las propuestas de intervenciones para las obras deben estar basadas principalmente en la consideración que cualquier decisión debe conllevar la preservación de los valores tanto estéticos como históricos de la obra. En este caso puntual tenemos que considerar dos problemáticas. La primera tiene relación con la conservación de las intervenciones anteriores que ha tenido la obra y si estas constituyen un aporte histórico y la segunda problemática es si la alteración producida por dicha intervención constituye un factor incidente en la agresión sufrida en la pintura y si la permanencia de esta alteración podría exponerla a otro futuro atentado.

La primera problemática, está dirigida a determinar si la intervención anterior constituye un antecedente histórico, esto no es muy discutible ya que como plantea Brandi *“Las adiciones sufridas por una obra de arte no son más que nuevos testimonios del quehacer humano y por tanto de la historia”*, por lo que tanto entre la condición histórica como el artística se puede presentar un conflicto. Este conflicto se refleja en la obra en dos elementos presentes que teniendo una manifestación similar, manifestada como una alteración del original, tienen significados distintos a mi parecer. Uno es la laguna, fisuras y repinte provocados por la intervención anterior y el otro son las huellas de la re policromía hecha anteriormente a la imagen de La Santa Juana de Aza. La definición de re policromía *«Debe ser considerada como una renovación, puesta al día o matización de los objetos, con intención de conferirles un nuevo uso o de adaptarlos a los gustos de la época. Es una policromía, total o parcial, realizada en un momento histórico diferente al de la concepción del objeto policromado, cuya elaboración responde a las mismas características de los métodos y técnicas de la época a la que pertenece»* (Ruiz), dado que en esta pintura se observan señales de que posiblemente se pinto un velo de color oscuro sobre la imagen para adecuarla a un estilo, gusto de la época o requerimientos religiosos, podemos decir que en este sentido si tiene un valor histórico digno de conservarse y que es representativo de una época o estilo.

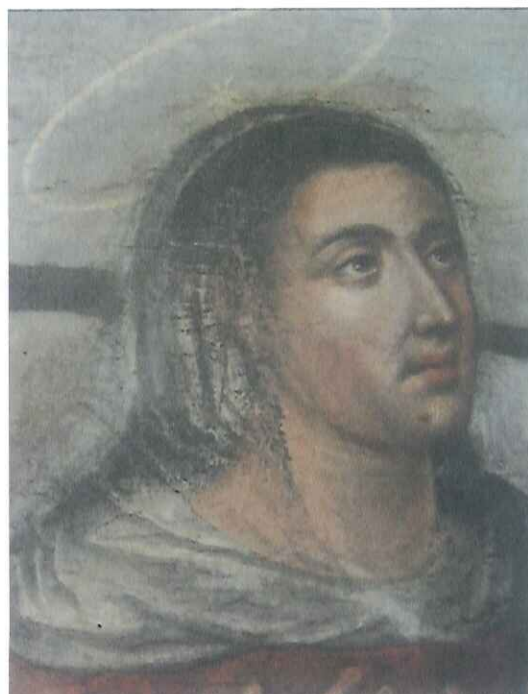


Imagen re policromía de Santa
Juana de Aza

Por otro lado nos encontramos con el rasgado de la tela, la fisura que forma como parte de esta alteración producto de la réntela, la posterior intervención de esta, que en conjunto forman una laguna y el repinte. Me refiero a repinte ya que como Emilio Ruiz nos indica *Repinte*: “Se entiende por repinte toda intervención, total o parcial, realizada con la sola intención de disimular u ocultar daños existentes en la policromía, imitándola o transformándola; normalmente no respeta los límites de la laguna y no suele tener intención de cambiar o actualizar la decoración del objeto”, esta definición se aplica plenamente a la obra ya que la intervención tiene por fin ocultar la fisura y el rasgado, pero excede los límites de este, tanto en superficie como en volumen. Otro punto a considerar es que esta intervención incluye dos condiciones necesarias para puede considerarse como un deterioro, la primera, que es la alteración material del objeto y la segunda es una alteración que se valora negativamente, este punto tiene un carácter subjetivo, pero debemos considerar que todas las intervenciones y valoraciones del patrimonio tienen esa condición (Muñoz Viñas).

Por otra parte el posible cambio de coloración del repinte nos instala en a problemática tanto del envejecimiento de los materiales utilizados en las intervenciones y su compatibilidad con los propios de las obras restauradas (Fernández Arenas, 1996). En este caso el cambio en la coloración del repinte constituiría un daño en sentido de “un cambio de estado que resulta en una pérdida de valor” (Ashley- Smith, 1995). Con respecto a la laguna Brandi nos dice que es una “interrupción formal indebida y que percibiremos como dolorosa”, en el caso de la genealogía, la laguna que está ubicada de manera transversal asemejándose a una cicatriz o una herida abierta, a diferencia de las fisuras que se presentan de modo horizontal y que se integran a las líneas sinuosas tanto del horizonte como de las nubes representadas en la pintura, esto lo podríamos comparar con la diferencia que se produce entre las arrugas y las cicatrices en el rostro de alguien.

Esta distinción por un lado de carácter estético, ideológico, de valores, versus la circunstancial, en este caso de la restauración y conservación, nos permite ver claramente la diferencia entre el valor histórico de una frente a la otra, ya que en el primer caso, es un antecedente que aporta a la historia de la pintura a los procesos vividos como un testimonio visible del paso del hombre y de los conceptos plasmados en los distintos momentos de la vida de esta.

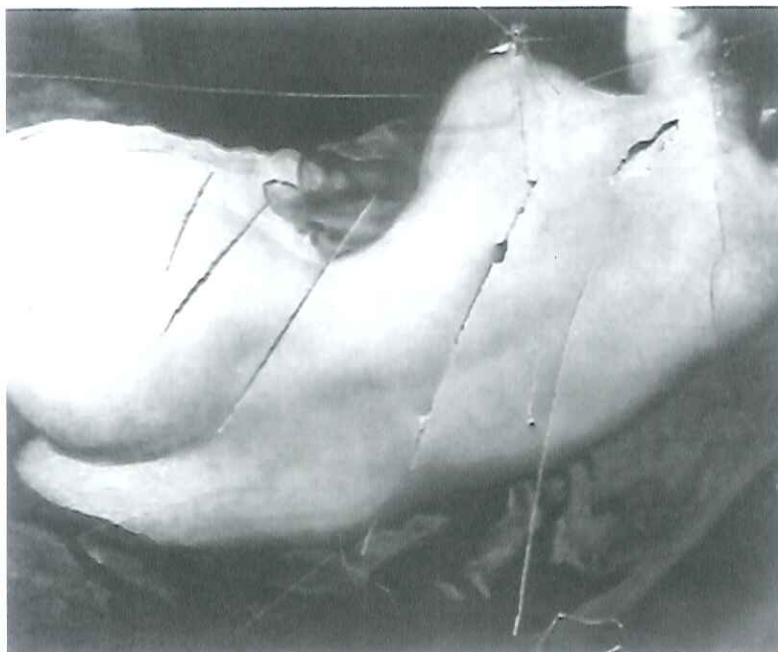
En el segundo caso, la historia nos habla de los esfuerzos hechos por conservar esta obra, que si bien son válidos, debemos preguntarnos si la estética y una mejor lectura de la obra debe estar supeditada a la conservación de estos elementos. Esto nos lleva a plantearnos si la acciones de conservación y preservación deben y configuran un elemento que de preponderancia histórica o más bien, son producto de como denominé anteriormente de las circunstancias relativas a la vida de la obra y por ende están al servicio de la correcta conservación de la obra.

Por otra parte también bajo la premisa histórica ¿no constituye el atentado en contra de la pintura un hecho histórico? Y quizás más preponderante que las intervenciones anteriores, por los múltiples significados que esto conlleva, sin embargo, no dudamos en eliminar la evidencia más visible de este. Por lo demás debemos considerar que en este caso el retiro propuesto es parcial y se dejara evidencias al reverso de las intervenciones y del mismo modo un registro tanto en imágenes como escrito de las intervenciones realizadas.

En relación a si esta laguna puede representar un peligro a futuro para la integridad de la obra, debemos considerar que el atentado que sufrió afectó especialmente en esa zona, ya que, quien produjo el rayado posiblemente al ver una zona más débil pasó intencionalmente sobre ese sector con el fin de provocar un mayor daño. Es importante considerar que en muchas veces para algunas personas los cortes presentan *“una intención de mutilación o aniquilación y, en un plano subconsciente, con la penetración sexual de un objeto”* (Dimitra, 2008), este es alguno de los motivos por los cuales las obras de arte sufren atentados, como sucedió con la Venus del espejo de Velázquez, por lo que dejar una fisura expuesta podría incitar a alguien a abrir nuevamente el rasgado. Además si consideramos que es necesario eliminar las marcas dejadas por el rayado ya que podrían incitar a que otros también lo hicieran, porque no eliminar una fisura que efectivamente incito al atacante a rasgar la obra?

Me parece que es una medida de conservación preventiva el evitar que los objetos patrimoniales presenten debilidades materiales que a la vista podrían ser utilizadas para destruir parcial o totalmente el objeto. Es en este punto donde considero insuficiente la primera propuesta, aún cuando cumple con los criterios de mínima intervención y de respeto por los antecedentes históricos, materialmente el dejar un injerto fijado solo con la costura, significará que posiblemente este se desprenda inclusive con un movimiento de traslado la pintura donde inevitablemente el soporte oscila, esto sin considerar apariencia estética que no se condice con la calidad de la obra.

Detallamos un ejemplo de intervención de la obra antes citada, que nos sirve como ejemplo de intervención y para preguntarnos qué habría pasado si los restauradores hubiesen dejado una de los rasgados de modo evidente para conservar el hecho histórico.



Venus del Espejo de Velázquez (1647-1651) en el momento de su agresión y tras la tarea de restauración.

Por último, Muñoz Viñas nos habla de que el original de la obra es el momento en el que está actualmente y que lo fundamental es conservar para la comunidad, en ese sentido no es legítimo presentarla de la mejor manera posible al público? para que este respete su integridad y comprenda su valor patrimonial.

Tratamientos realizados

Después de una reunión con la directora, curadora y conservadora del museo, para analizar las dos propuestas, la primera hecha por la curadora y la segunda por la alumna en práctica, se decidió por la primera propuesta que era de mínima intervención, para avanzar en los tratamientos según las necesidades técnicas de las intervenciones.

3.3.2 Documentación visual:

Se realizó una documentación visual tanto del estado inicial de la pieza como de los procesos realizados en estas. Para esto se solicitó la toma de fotografías al fotógrafo del museo y las tomas de los tratamientos fueron realizadas por la misma conservadora. Las tomas de análisis realizados corresponden a luz rasante y transmitida.

3.3.3. Análisis

Se realizaron análisis visual a ojo desnudo de las alteraciones, posteriormente se fotografió con luz rasante y transmitida.

4. PROCESO DE INTERVENCIÓN.

4.1 Operaciones de conservación.

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad	Limpieza mecánica	Limpieza con enzimas	Hisopo y enzimas naturales	Cambio en la coloración
Faltante	Injerto	Costura térmica	Tela de lino, hilos de lino, acetato de polivinilo	Reintegro del faltante

4.2 Operaciones de restauración

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Diferencia cromática entre el injerto y la capa pictórica	Acuarela aplicada directamente sobre el injerto	imitativa	Acuarelas, pinceles.	Integración cromática entre injerto y capa pictórica

5. DOCUMENTACIÓN VISUAL.

5.1 Estado inicial del objeto / Mapa de alteraciones





Marcas sobre la capa pictórica similares a grafiti, hechas con un objeto romo



La abrasión producida en la pintura causo la pérdida en algunos puntos de la capa pictórica y de la base de preparación, dejando expuesto el soporte.

De igual manera se observa las marcas, que cambiaron la estructura de la capa dejándola con una textura más lisa y brillante.

A la derecha se observa una vista total del rasgado antiguo, el que fue unido con el aplicación de la réntela y reintegrado en parte, con pigmentos más oscuros y de textura más gruesa que los originales

Este rasgado se separó nuevamente debido a la presión que fue ejercida sobre la superficie de este que junto con re abrir el rasgado cortó los hilos que lo unían, dejando una separación en la trama del soporte y fragmentos de hilos cortados. Evidenciando de manera más pate tente el



En las imágenes inferiores, podemos ver las abrasiones producidas, el cambio de textura y brillo la capa pictórica y la craqueladuras en forma de tela de araña, producida posiblemente por la presión ejercida en el mismo punto desde distintos lados.



Imagen del rasgado, a la izquierda de modo general se pueden observar, repintes y base de preparación, así como la separación y deformación del soporte tela.

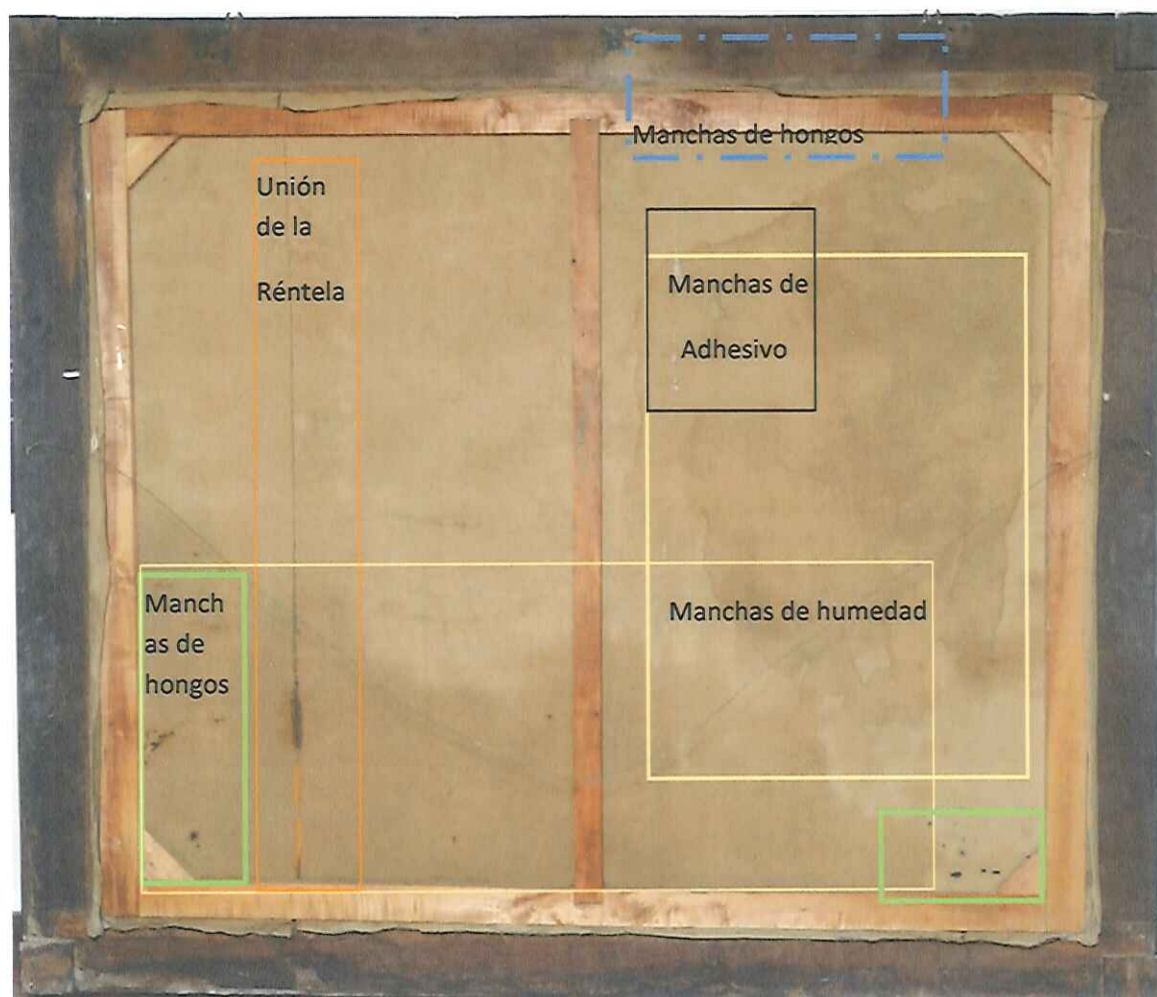
Al lado derecho una imagen en detalle, se aprecian los faltantes de la capa pictórica, los fragmentos de hilos, la marca del elemento usado en el atentado y como esta penetra en el rasgado. Por lo observado en esta imagen probablemente se cortaron los hilos con el mismo objeto que se utilizó para realizar los daños generales.



Al costado derecho, la imagen en detalle de la parte superior del rasgado y el repinte sobre la capa pictórica. Se observa la separación de la capa pictórica y que podría corresponder al rasgado anterior del soporte. Tanto esta separación como la costura son de disposición irregular generando una línea desigual. Por otra parte los reintegros presentan una diferencia cromática y producen un sobre relieve en la superficie pictórica.

La imagen inferior corresponde a una vista general de la ubicación de las abrasiones y el rasgado. Ocasionados por el atentado, quien violentó la obra, marco y abrió una antigua faltante, provocando las líneas y la pérdida del soporte original.





Mapa de alteraciones del reverso de la obra que evidencian el estado de la re-entela

Imagen de la aparte anterior de la pintura, presenta una réntela en un estado general bueno. Está unida de tope, separándose en algunas partes con una distancia de máximo 0,50cm. En la parte inferior de la unión de las telas se observa, el rasgado y la costura con hilo grueso posiblemente de algodón, destinada a unir la tela del soporte, bajo ésta dos cintas adhesivas.

Presenta manchas de humedad, que abarcan aproximadamente un 75% de la superficie, igualmente se observan manchas de hongos en ambos lados de la zona inferior de la tela.

En la parte superior central se advierten dos manchas de posiblemente adhesivo, tal vez el mismo utilizado en la réntela.



Imagen de la parte anterior de los rasgados, al lado derecho se aprecia el adhesivo utilizado en la réntela y la costura todo esto ubicado en la parte superior de esta. Se presenta sin alteración. Al lado izquierdo la costura en la parte baja, se percibe la separación de la tela tanto del soporte como la réntela así como el corte de los hilos. Del mismo modo presenta una coloración más oscura en los bordes de origen desconocido.

La imagen muestra, el borde del marco y el bastidor con tela y réntela, se puede ver que en el marco existe una coloración más clara y está a tope con el bastidor lo que nos indicaría que no es el original. Se aprecian los números de inventario y las perforaciones posiblemente del bastidor anterior.



En las imágenes de la derecha, se observan las manchas de hongos, de la réntela, estas se distribuyen a ambos lados de la parte inferior de la réntela, son de pequeña magnitud y posiblemente sea un deterioro activo por la coloración de este.



Manchas de adhesivo, en la observación a ojo desnudo presentan las misma característica del adhesivo usado en la réntela por lo que es altamente probable que sea producto de un escurrimiento producto de esta actividad



5.2. Estado final del objeto.



Tratamientos realizados



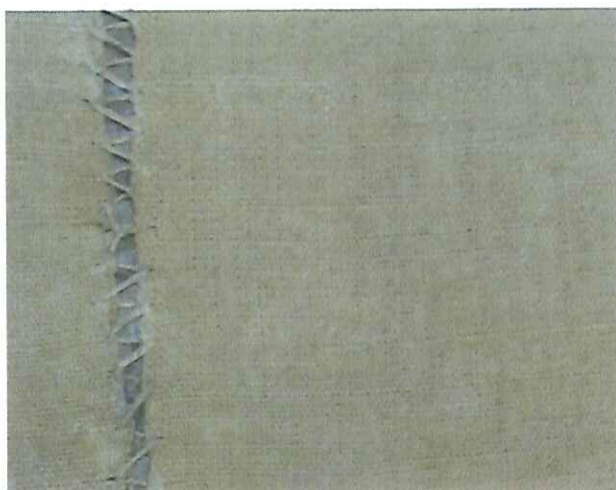
Retiro de cinta adhesiva



Limpieza de bordes de la unión de re-entela



Limpieza de superficial y suciedad adherida a la capa pictórica



Limpieza del reverso y de r-entela



Injerto en tela de lino.



Costura térmica en reverso



Reintegro cromático de injerto.

6. Comentario

El proyecto de conservación y restauración de la pintura de la genealogía de Santo Domingo de Guzmán se desarrollo dada la necesidad que tenía el museo Histórico Dominico de reintegrar tanto la estabilidad del soporte como eliminar la evidencia dejada sobre la obra por el atentado sufrido en contra de esta. Bajo esta premisa se comenzó a intervenir. Las marcas que se evidenciaban en la obra fueron eliminadas mediante la limpieza con encimas naturales quedando solo de estas el cambio de textura sobre la campá pictórica el cual puede ser observado solamente con luz transversal. La limpieza que se hizo con fines de conservación produjo un cambio de coloración significativo en la obra reviviendo los colores y siendo un aporte estético para esta.

Por otra parte con respecto al rasgado se analizó con luz transmitida y rasante. Su intervención, produjo una diferencia de opiniones entre la conservadora y la pasante dado que ambas enfrentaron los deterioros y alteraciones con criterios distintos, la primera bajo el criterio de la mínima intervención y reversibilidad de los materiales y la segunda planteando que intervención buscaría conservar de mejor manera la obra. Después de una reunión con el resto de los agentes interesados en el tema, como la curadora del museo y la directora del museo, se llevo al consenso de comenzar con una mínima intervención. Es así como se hizo la costura y el injerto sin aplicar base de preparación y reintegrando cromáticamente directamente sobre el injerto.

7. Conclusión.

Para mí una de las problemáticas más importantes que se dieron en esta práctica tiene que ver con los distintos criterios con los que conservadores restauradores enfrentan las intervenciones en la obra, esto dado que los principios de mínima intervención, del mayor beneficio y conservación de la obra, la visión estética y el rol que esta juega en su conservación, son conceptos todavía subjetivos y quedan en manos de solo algunos de los actores encargados de la preservación del patrimonio, pero muchas veces estos no representan a la comunidad a quien pertenece este patrimonio o simplemente no interpretan de manera adecuada los significados y valores que esta comunidad les otorga poniendo en peligro la preservación de estas obras. Por lo que es válido preguntarse si a través del abandono con respecto al uso o como en este caso al mostrar una debilidad material, se podrían provocar atentados que terminen por destruir el patrimonio. Posiblemente deberíamos considerar cuáles fueron los elementos que indujeron a el violentador de esta obra y si fue el deterioro presente en forma de fisura lo que consideró como un proceso de destrucción en curso que lo impulsó a concluir más rápidamente con este proceso.

Por eso es que considero que la buena presentación material y estética de la obra es un elemento que favorece la conservación de estas y no solo de significación estética como tampoco menor o menos importante que los elementos históricos que se presenten en el objeto.

8. Bibliografía.

- Ge-lic.Com/Files/lvcongreso/08_Emilio_Ruiz_Arcaute.Pdf
- Beatriz Yoldi Dimitra Gozgu; La Destrucción Del Arte; Curso 2008-2009, Pdf.
- Brandi, Cesare; Teoría De La Restauración, Editorial Alianza Forma, 1998.
- 'Muñoz Viñas; Salvador; Teoría Contemporánea De La Restauración, Editorial Síntesis., Madrid, 2003.
- Fernández Arenas, José, Introducción A La Conservación Del Patrimonio Y Técnicas Artísticas. Editorial Ariel, Barcelona, 1996.
- Serie del Santoral Dominicano. Antonio Palacios, Asencio Cabrera, Nicolás Cabrera. 1838 Museo Histórico Dominicano
- Gonzalez Batista, C., *Museo Diocesano de Coro Lucas Guillermo Castillo*. Coro, 1998.
- Kennedy, A., (ed.), *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XIX. Patronos, corporaciones y comunidades*. Hondarribia, 2002.
- SCHENONE, H., *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires, 1998.
- www.dominicos.org/santo-domingo
- Tesis Previa A La Obtención Del Título De Licenciado En Restauración Y Museología. Trabajo De Investigación Individual Titulo: Metodología De Intervención En Pintura De Caballete Con Soporte Textil Del Siglo Xviii, En La Pintura Colonial Quiteña Autor: Marco Campaña Salgado. Director De Tesis: Lic. Juan Carlos Pinos Granda repositorio.ute.edu.ec/bitstream/123456789/5210/1/35412_1.pdf - Similares

8. Anexos

8. Anexos

FICHA DE IDENTIFICACIÓN.

1 **Numero de ficha:** 101 – 1266

2 **Numero de inventario:** 98.0182

3 **Título:** Genealogía de Santo Domingo de Guzmán

4 **Autor:** Antonio Palacios, Pintor, Asencio Cabrera, Pintor, Nicolás Cabrera, Pintor

5. **LUGAR DE CREACIÓN:** Quito, Ecuador.

6. **INSCRIPCIÓN:** Firma

Transcripción

Antonio Palacios lo pinto con sus amigos Nicolás y Asencio Cabrera en Quito el año 1838 y dicho Palacios lo condujo y colocó en este convento Dom. El 4 de Ag.to de 1839

7. **ESTILO:** Escuela Quiteña.

8. **Propietario:** Museo Histórico Dominico

9. **Descripción general.**

10. **Materialidad.** Partes o sector específico: total.

11. **Técnica:** Pintura.

12. **Material:** madera, lino, cola de conejo y tierras de colores, óleo.

12.1 **Función:** Bastidor, soporte, base de preparación, pintura.

12.2 **Textura.** Lisa.

12.3 **Componentes:** 4

13. **Dimensiones Parte o sector específico:** total/ Alto 207cm, ancho 239cm
unidad de medida centímetro

14. **Intervenciones anteriores.**

- Repinte

- Rasgado.

- Costura

15. Suciedad superficial /intervencion realizada anteriormente.

16. **Estado de conservación:** Regular

Re-entela:

Estado: bueno

- Presenta suciedad superficial y adherida.
- Se observan manchas oscuras en ambos bordes inferior izquierdo, correspondiente posiblemente a hongos.

Soporte tela:

- Estado regular a malo
- presenta faltantes, ubicados principalmente en los bordes tanto inferior como un faltante mayor en el sector superior derecho otro de 89,2 cm, en la parte inferior de la fisura vertical de aproximadamente 27,8 cm alto por 2,8 cm de ancho.
- Se observan perforaciones , correspondientes a clavos

Base de preparación.

- faltantes

Capa pictórica.

- Faltantes
- Fisuras
- Repintes
- Craqueladuras
- Suciedad superficial y adherida.

13. Propuesta de tratamiento /Correspondiente a la mínima intervención

- Limpieza superficial.
- Limpieza con enzimas naturales, aplicadas con hisopo.
- Exámenes con luz transmitida
- Consolidación de fisura con costura térmica.
- Injerto.
- Reintegro cromático del injerto.
- Documentación visual.

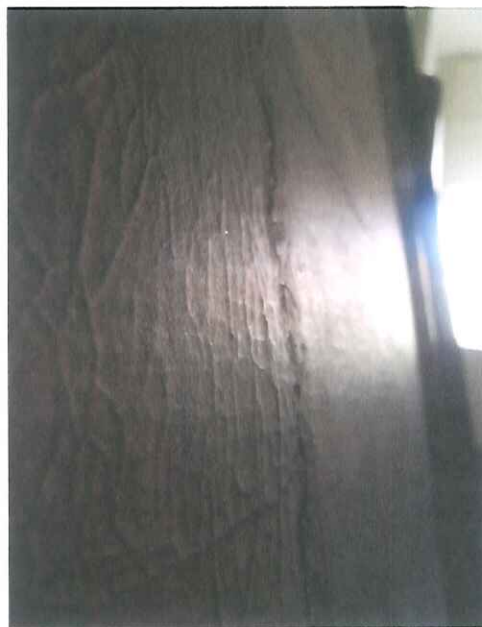
14. Tratamiento realizado

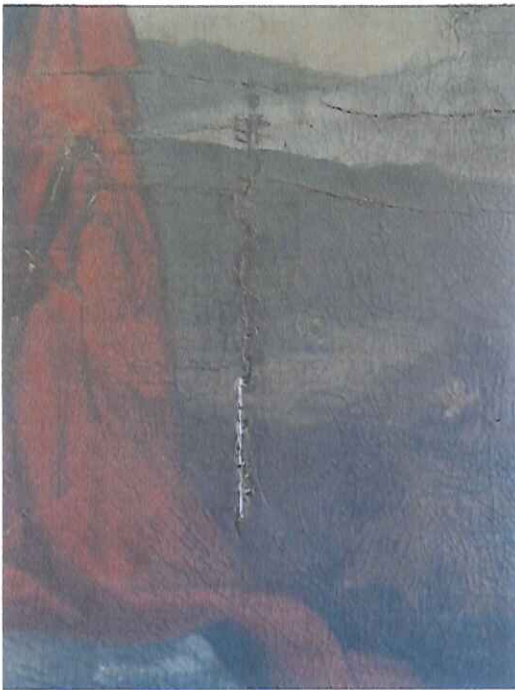
- Limpieza superficial
- Costura térmica de hilos desprendidos por el reverso
- Costura térmica de hilos de refuerzo.
- Adhesión del injerto en el faltante del soporte
- Reintegro cromático del injerto
 - Documentación visual.

- Hoja de contacto de imágenes



Vista con luz rasante de alteraciones de marcas y fisura respectivamente





Vista con luz transmitida del rasgado



Craqueladuras de la capa pictórica



**Vista de marcas sobre la capa pictórica
producto del atentado.**

